

## AMORES Y DESAMORES

### *en la canción antigua y regional mexicana*

ANNA M. FERNÁNDEZ PONCELA

INVESTIGADORA Y DOCENTE DEL DEPARTAMENTO DE POLÍTICA Y CULTURA  
DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA/XOCHIMILCO,  
MÉXICO, D.F.

Correo electrónico: Fpam1721@cueyat1.uam.mx

#### Resumen

LA CANCIÓN POPULAR, ANTIGUA O MODERNA, REGIONAL O NACIONAL, GUARDA EN SU seno mensajes que las comunidades crean y recrean, reproducen u olvidan, pero que, en todo caso, comparten, ríen, lloran y cantan. El objetivo de este texto es presentar el discurso grabado en músicas antiguas y tradicionales, como los sones, jarabes, valeses, polkas, mazurcas y chotis, y en la llamada canción regional, como el son jarocho, huapango y chilena, en varios rincones de México en los últimos años y aún en nuestros días. Especialmente nos abocaremos a revisar los mensajes en cuanto a las relaciones de género, esto es, entre hombres y mujeres, y de forma particular las sentimentales y afectivas, los amores y desamores, originados y reiterados en las letras de estas canciones populares.

#### Abstract

POPULAR SONG, OLD-FASHIONED OR MODERN, REGIONAL OR NATIONAL, CARRIES messages created, recreated, reproduced or forgotten by communities; but that in any case share, laugh, cry, and sing. The purpose of this text is to present the discourse engraved in old-fashioned and traditional music such as the son, jarabes, polkas, mazurka and chotis, and in the so called regional song such as the son jarocho, huapango and chilena, in several mexican corners, in recent years, and even in present times. In particular, it examines messages from the perspective of gender relations, that is between men and women, specifically sentimental and affective ones, love and disenchantment, originated and reiterated in the lyrics of these popular songs.

## LA CREACIÓN DE LA CANCIÓN Y LA FUNCIONALIDAD DEL LENGUAJE

NO HAY DUDA DE QUE EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN ECONÓMICO, social y político acaecido en las últimas décadas, a todos los niveles, espacios e instituciones en el mundo, no tiene precedentes. Dicho proceso se inscribe plenamente en el ámbito de la tecnología comunicativa (Giddens, 1993). América latina y México están insertos, cada vez más, en un planeta que camina hacia la globalización, con una reestructuración importante, entre otras cosas, de la cultura y la comunicación. Si bien los sistemas más modernos de comunicación no han destruido la diversidad ni hay una homogeneización cultural, y los cambios culturales y comunicativos no han significado la desaparición de la cultura tradicional, de modo que puede afirmarse que hay una coexistencia (García Canclini, 1995). Un ejemplo de esta complementariedad o convivencia es la canción popular, objeto de estudio de este trabajo.

En general, los análisis musicales se han ocupado principalmente de la etnomusicología o música folclórica, étnica, rural o regional, y de la musicología, esto es, de la música erudita. Sin embargo, no han tenido en cuenta, en toda su extensión y profundidad, a la música popular nacida en pueblos y ciudades del continente americano desde hace varios siglos (Ulloa, 1993). Más allá de la consideración que algunas personas tienen de este tipo de música, entre lo banal-consumista y lo arcaico-folclórico, es posible descifrar los mensajes sociales, ideológicos y culturales que ya hoy a través de los medios de comunicación masiva—radio, televisión, disco o casete— se reproducen y comparten por millones de gentes.

Varios son los aspectos posibles a estudiar, si bien en este texto nos centraremos en el análisis sociosemántico y su reproducción, siempre y en todo momento en relación con las imágenes de hombres y mujeres y sus relaciones amorosas; desde la composición artística como creación y recreación simbólica popular, hasta las prácticas de la mercancía musical y las transformaciones de que es objeto, y su apropiación diferenciada por diversos sectores sociales, así como los usos y modos como éstos se posicionan sobre ellas hasta convertirla en un rasgo distintivo de su personalidad cultural (Ulloa, 1993).

La música popular latinoamericana surge como tal en el marco del modernismo en nuestro siglo veinte, emergiendo en varias ciudades del continente de forma simultánea. Sus orígenes musicales hay que buscarlos en la producción anónima y colectiva, de amplios sectores populares urbanos y rurales, que inicialmente no contaban con el supuesto beneplácito oficial y que por sus mensajes eran probablemente objeto de represión, misma que seguramente se prolongó por varios siglos. Con el paso del tiempo, existe un proceso de individualización de la producción, dando lugar al surgimiento de autores e intérpretes, que poco a poco irán cobrando gran fuerza y popularidad. Más adelante se llega al registro y venta por parte de una empresa discográfica, algún ídolo renombrado la interpreta para el gran público, así como su consumo más usual se realiza a través de la compraventa de la audición (Ulloa, 1993).

La canción popular ha sido identificada de forma muy amplia, con diversos sectores en función de la forma y el fondo, desde los grupos étnicos hasta las generaciones juveniles, pasando por tendencias políticas y gustos culturales. Simplificando, se suele afirmar que es la que escucha el pueblo. No obstante, falta todavía realizar un relectura desde el género, esto es, descubrir e interpretar los mensajes en torno a la configuración y reproducción de roles y estereotipos de mujeres y hombres, y de las relaciones entre ellos, que en ella se inscriben como una parte medular de su discurso. Y es que las letras no sólo representan y diferencian etnias, generaciones, ideologías y niveles culturales, sino también a los géneros –entendidos éstos como construcciones culturales de la diferencia sexual–.

Si bien la cultura hegemónica a través de los potentes medios de comunicación se impone, no es menos cierto que la cultura popular impregnada por la primera comparte o consensúa ciertas imágenes y gustos. El cómo ser mexicano, cómo ser hombre o cómo ser mujer, tiene que ver con una invención en la cual hombres y mujeres, de alguna manera y hasta cierto punto, se encuentran y reconocen, esto es, influyen sino la elección del estereotipo, sí su fijación. Y es que la cultura popular tradicional ya está empapada de ese gusto, y los medios de comunicación sólo lo han recogido, estereotipado, masificado y devuelto (Bartra, 1987; Monsiváis, 1994; García Canclini, 1995).

Hay que pasar de la creencia de la transparencia del mensaje, del lenguaje o a través de él, a la opacidad de los discursos. De

alguna manera discurso es poder, y toda palabra tiene inevitablemente consecuencias sociales. El lenguaje está cargado de significado y valoración, y las personas que trabajan en el campo de las ciencias sociales y la antropología, tienen entre otros, el reto y el compromiso de reflexionar sobre esto. Para efectos de este artículo, consideramos que a través del estudio amplio y profundo del origen y especialmente la funcionalidad social de la canción descubriremos la creación popular, la invención nacional y la reproducción sexista, en este caso fruto del más fino machismo, producida y reproducida en el lenguaje, discurso y mensaje musical que llega hasta nuestros días.

#### COPLAS, SONES, JARABES, VALSES, POLKAS, MAZURKAS Y CHOTIS. IDEALISMO E INFIDELIDAD EN LAS LETRAS ANTIGUAS

LOS SONES FUE EL NOMBRE GENÉRICO DADO, ALLÁ POR EL SIGLO DIECISIETE Y DIECIOCHO, a las primeras canciones que se consideran propiamente de México.

Cuando los historiadores de la música mexicana se refieren a los inicios de la música popular mexicana, se remiten por unanimidad al año 1785 como la primera aparición pública y notoria de los famosos “sonecitos del país” durante el virreinato de don Fernando de Gálvez, o sea, 24 años antes del grito de Dolores (Moreno, 1989: 9).

Los jarabes, gatos, rumbas, danzones, habaneras y guarachas eran la música popular por excelencia para la época, condenada por la iglesia y la elite en el poder en tiempos de la colonia. De entre estas, los jarabes, concretamente, fueron perseguidos como subversivos hasta la independencia en que se entonaron cual himno (Moreno, 1989). Se trató de un proceso en el cual las canciones y música española se trocaron o readaptaron, según los casos, en canciones que ya eran y pueden ser consideradas mexicanas. “Las seguidillas, fandangos y zapateados se convirtieron en gustadísimo jarabes, jaranas y huapangos” (Moreno, 1989: 10).

Se reimplantaron, por ejemplo, las *coplas* españolas, pero a la manera de canción mexicana, forma en la que han sobrevivido algunas de ellas, mientras otras se reproducían de manera muy similar a la original. En todo caso, las letras y mensajes que

propagan son también de interés para el objetivo de este trabajo: criticar a las mujeres en algo tan humano como es la capacidad de elegir al cónyuge o de decir simplemente no a un hombre que la pretenda sin ella corresponderle.

En mi tiempo tenían sólo un novio  
que lo amaban con sincero amor,  
esperando el momento dichoso,  
que deseara tan deseada unión.  
Ahora tienen docenas de novios:  
a Juanito, a Pepito, a Ramón;  
con descaro les dan a toditos  
calabazas, señor don Simón.

(Coplas de don Simón, Chimayó, Nuevo México, citada por Mendoza et. al., 1986: 264).

Los celos y la borrachera, como rasgos masculinos por excelencia —como se verá a lo largo de estas páginas— también han quedado reflejados en este tipo de canciones de forma muy notoria.

Celoso y muy celoso,  
celoso siempre lo he sido,  
y al pie de una verde palma  
mi amor se quedó dormido.  
No quiero que a misa vayas,  
ni que a la puerta te asomes,  
ni tomes agua bendita  
donde la toman los hombres.

(Copla *El celoso*, Santa Fe, Nuevo México, citada por Mendoza et. al., 1986: 281).

La expresión de la posesión del hombre y la mujer como propiedad es una temática que se reitera en la canción popular mexicana. Junto con la borrachera de cuño masculino, que es otro lugar común en el estereotipo del macho mexicano, como señalábamos.

Y ándele, señora sírvame un café,  
que vengo muy recrudido, anoche me emborrache'.

Anoche en la parranda  
perdí hasta mi pistola,

pues eso más me pasa  
por andar en esa bola.

Anoche en la parranda  
perdí hasta la camisa,  
por andar con una güisa.

(Copla *El borracho*, Sabinal, Nuevo México, citada por Mendoza et al., 1986: 283).

Se conservan todavía algunas *décimas morales*, como las que aconsejan a los hombres acerca del matrimonio y, como siempre, se describe a la mujer perfecta, para luego afirmar su inexistencia.

Una compañera en todo,  
temerosa del Señor,  
de gran conducta y honor  
y virtudes a su modo,  
caritativa y que en todo  
le consuela en la desgracia  
y que cuida de la casa  
librando de sus fatigas,  
difícil es que consigas  
mujer de tan buena masa.

(Décimas morales *Consejos acerca del matrimonio*, Chimayó, Nuevo México, citada por Mendoza et al., 1986: 301).

En los *sones*, considerados ya canciones propiamente mexicanas, se reflejan nuevamente las características del hombre mexicano, borracho y pendenciero, pero y sobre todo, muy macho con las mujeres. Es en este sentido que el símbolo del gallo se repite de forma constante en la canción popular como significado de hombría y virilidad masculina. Y las mujeres son asimiladas a la frivolidad, inconstancia e imbecilidad desatada de las gallinas (Fernández Poncela, 1994).

Quiquirí, quirí, quiquí  
canta el gallito  
por eso lo quiero tanto,  
por borrachito.

El amor de las mujeres  
es como el de las gallinas;

que faltándoles el gallo'  
a cualquier pollo se le arriman...  
Las muchachas de hoy en día  
son como la piedra lisa  
no más ven pasar al novio:  
-Mamacita, voy a misa.

(Son *El gallo capetón*, Peralta, Nuevo México, citado por Mendoza et al. 1986: 511)

En ese mismo tono pueden escucharse los *jarabes*, también ya mexicanos; las mujeres parecen ser siempre infieles, como en los romances, corridos o rancheras: se trata de una constante en la canción popular mexicana (Fernández Poncela, 2000).

Un chasco le sucedió  
que al ir a ver a su dama,  
que la jalla su marido  
acostadita en su cama.

(Jarabe *El Chasco*, Santa Fe, Nuevo México, citado por Mendoza et al. 1986:525)

En segundo lugar, en el siglo diecinueve, hubo una marcada influencia francesa, y por esa misma época la música se urbanizó (Chamorro, 1983). La canción sentimental cobró vigor en esta etapa, con autor y de carácter emotivo, de añoranza y de queja amorosa, se expande rápidamente. en este tiempo la habanera también fue exitosa. Mientras formas de origen extranjero se fueron instalando en el país, aclimatándose al peculiar sentir de los compositores mexicanos; especialmente llegan las músicas bailables: polka checoslovaca, mazurca y redova polacas, el vals vienés y el chotis madrileño (Moreno, 1989).

Las canciones con músicas bailables fueron importantes en su tiempo, como los vals, las polkas, las mazurcas y los chotis. En su letra estas canciones dan también testimonio de la imagen que se tenía y expresaba sobre la mujer y fueron en algún grado populares hasta la mitad del presente siglo. En general, son cantos de alabanza y amor a la mujer ideal, de sufrimiento por parte del hombre que ama, que se recoge en el placer que el anhelo y el sufrimiento por la mujer amada parecen proporcionarles, como en el siguiente *vals*.

Voy a comprarte un rebocito  
que quiero verte cerca de mí,  
porque mis penas no tienen calma,  
desde el momento en que yo te vi.

(Vals *Soñando*, Santa Fe, Nuevo México, citado por Mendoza et al., 1986: 717).

El sufrimiento que proporciona el amor se reitera de forma constante en las frases de estas canciones; los vals en especial suelen ser de tema romántico.

Por doquiera que voy  
tu recuerdo es mi guía,  
en la noche es mi faro, es mi sol en el día,

mis suspiros, mi aliento, mi acerbo dolor,  
mi doliente quebranto es por ti,  
por tu amor.

Con mi gemido te envío el corazón  
y con mis sollozos te mando mi fe,  
mas no, no quiero de ti compasión,  
yo quiero amor o por él perecer.

(Vals *Sobre las olas* de Juventino Rosas, citado por Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 431).

Las *polkas* también abordan el tema amoroso, que en este caso parece convertirse en ruego ante el llanto y el dolor que provoca la pasión.

iAy, quiéreme, ay, quiéreme,  
hermosa flor del campo!  
Pues yo por ti llorando  
viviré lamentando  
y herido por una pasión.

(Polka *No llores, niña linda*, Las Vegas, Nuevo México, citada por Mendoza et al., 1986: 721).

Las *mazurcas* se remiten al mismo tema, como ésta que aquí presentamos, que habla de un "amor hasta morir", a pesar de la desconfianza que el hombre recrimina a la mujer amada, como se verá a lo largo de ésta páginas.

Desde que te conocí  
yo siempre amarte juré,  
y ahora yo no sé por qué  
ya no te fijas en mí,  
será porque no te di,  
las hojas de aquella flor;  
pero te rinde mi amor  
hasta el morir, sólo por ti.

(Mazurka *Desde que te conocí*, Santa Fe, Nuevo México, citada por Mendoza et al., 1986: 728).

El *chotis*, otra música tambiénailable, contiene letras que reiteran los mismos tópicos: la imposibilidad de la vida sin el amor y las penas crueles que éste deja a su paso.

Y es imposible que sin ella viva yo,  
porque la amé con frenesí;  
los recuerdos que ella me dejó  
son penas crueles para mí.

(Chotis *Yo ya me voy para no saber*, Santa Fe, Nuevo México, citado por Mendoza et al., 1986: 736).

Y en tercer lugar, en el siglo veinte, se importarán ya los estilos de música norteamericana. Sin embargo, a principios de la centuria, y con los aires de modernización, se inició la búsqueda del *alma nacional*, tuvo lugar el surgimiento de una hornada de autores de canciones de carácter intimista, regionalista y autóctona, recopilación de ciertas formas populares. De esta etapa son las colecciones de Manuel M. Ponce, por ejemplo, que pretendía conservar la única y auténtica canción mexicana (Moreno, 1989).

#### SON JAROCHO, HUAPANGO, CHILENA. INOCENCIA Y PICARDÍA DE LA CANCIÓN REGIONAL

PARALELAMENTE Y EN TODO MOMENTO, POR TODO EL PAÍS SE HA IDO desarrollando la música regional considerada de carácter más étnico, en sentido amplio, y folclórico. La llamada canción folclórica, sustentada en la tradición, es también expresión de lo popular y se transmite de generación en generación, aunque muchas veces circunscrita a espacios geográficos determinados

y bajo influencias culturales muy concretas. Ejemplo de ello son los huapangos –región occidental de México– los sones jarochos –centro y sur de Veracruz– o la música norteña (Moreno, 1989), de tan entrañable presencia todavía en esas latitudes.

En estas páginas sólo citaremos los textos de algunas melodías seleccionadas, para mostrar una panorámica general de la imagen que de las mujeres se recrea en algunas de sus letras.

Típico de Veracruz, por ejemplo, es el *son jarocho*, relacionado con la música española, pues fue esta zona la que tuvo sus primeros contactos con los colonizadores.

Una vez que te dije  
que eras bonita,  
se te puso la cara  
coloradita.

(Son jarocho *La Bamba*, citado en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 593).

Junto a la improvisación y a los cambios al ejecutarse la canción, una de sus características más notables es que va de la ingenuidad más pura e inocente a unas letras picantes y alegres en cuanto al tema de las relaciones sexuales. Esto es, de un romanticismo infantil, simplón y trasnochado a la picaresca en trono a la sexualidad –autor e intérprete– hacia la mujer –sujeto u objeto de la letra–.

Bailen, bailen, palomitas,  
y no dejen de bailar,  
aunque esté el palomo triste  
bailando se va a alegrar...

Muévase, muévase, viejita linda,  
y vengase a retozar  
con esa gracia al bailar,  
échele una sonrisita  
no me haga desatinar.

(Son jarocho *La palomita* de Lorenzo Barcelata, citado en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 592).

Si bien la imagen femenina en general persiste en su negatividad, y a la mujer se la compara con animales y hasta con el mismo demonio (Fernández Poncela, 1995), hay cuestiones

como el sexo que parecen tener un mayor grado de libertad aparente y estar menos rígidamente normado, perseguido y castigado, según se da a entender en canciones de otras regiones.

Corre, mujer,  
diablo del hombre,  
con tantos gritos...

(Son jarocho de Tlacotalpan, citado por Pérez Montfort, 1992: 61).

El *huapango* se considera derivado del fandango andaluz; actualmente es una fiesta en la que se canta y se baila el son huasteco –de la región de la huasteca– (Kuri-Aldana y Mendoza, 1992). Cuando abordan temáticas amorosas lo hacen con sexismo moderado, pero dejando muy claro que quien manda es el hombre: el dueño.

Canto al pie de tu ventana  
pa'que sepas que te quiero,  
tú a mi no me quieres nada,  
pero yo por ti me muero.  
Dicen que ando muy errado,  
que despierte de mi sueño,  
pero se han equivocado  
porque yo he de ser tu dueño.

(Huapango *Serenata Huasteca* de José Alfredo Jiménez, citada en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 539).

Te quiero con gran pasión,  
tu amor ha sido mi sueño,  
no me mates de ilusión  
de llegar a ser tu dueño.

(Huapango *Mal de amores* de R. Fuentes y A. Cervantes, citado en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 545).

El hombre polígamo está retratado de forma jovial y divertida, como algo *normal*, el siguiente huapango hace una alabanza de la soltería pero con “mil amores”.

Si la vida es un jardín,  
las mujeres son las flores,  
el hombre es el jardinero

que corta de las mejores;  
yo no tengo preferencia  
por ninguna de las flores,  
me gusta cortar de todas,  
me gusta ser mil amores.

Dichoso aquel que se casa  
y sigue la vacilada,  
que se anda jugando contras  
a escondidas de su amada;  
pero más dichoso yo  
que no me hace falta nada,  
tengo viudas y solteras...  
y una que otra casada.

(Huapango *Mil Amores* de Cuco Sánchez, citado en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 552).

Como siempre, aparece la doble moral, y mientras la infidelidad y la poligamia masculina es permitida, cantada o ensalzada, la femenina es señalada, criticada, perseguida y por supuesto, castigada, como usualmente sucede en el romance y los corridos (Fernández Poncela, 2000). El hombre se venga ante la infidelidad de la mujer, como se muestra en la próxima canción, en la cual la esposa y amante –de ésta– mueren a manos del esposo por la traición cometida. Mientras, como vimos en la anterior, los hombres parecen ir con mujeres casadas con toda *naturalidad*. Pero, y en todo caso la culpable de todo es, en última instancia, la mujer.

Al preso número nueve  
ya lo van a confesar,  
está rezando en su celda  
con el cura del penal,  
porque antes de amanecer  
la vida le han de quitar  
porque mató a su mujer  
y a un amigo desleal.

(Huapango *El preso número nueve*, de Hermanos Cantoral, citado en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 568).

Por otro lado, hay huapangos que aconsejan a la mujer guardarse y guardar su virginidad –de forma indirecta– con objeto de conseguir un buen marido –que equivale a un buen partido– y ser mujer honrada, porque el ir con cualquiera nada más la puede perjudicar. Reproduciendo así el mensaje de la moral hegemónica pero también recomendando no sólo el buen camino a la mujer, sino la obtención de beneficios a su favor.

Del gusto me nace el gusto  
y del gusto la alegría;  
echa tus brazos mi alma  
y apriétame vida mía...

Le dijo una hormiga arriera,  
le dijo a una pasajera:  
si quieres vivir honrada  
no te juntes con cualquiera,  
que la fruta manoseada  
se pudre y no hay quien la quiera.

(Huapango de Linares, Nuevo León, citado por Gómez Flores, 1989: 130).

Hay canciones que más que pertenecer a un pueblo o estado son de una región geográfica y cultural determinada, como la *chilena* –de la Costa Chica entre Guerrero y Oaxaca–. Aborda temas localistas y en relación con la naturaleza, y al tratar temáticas de carácter amoroso lo hacen también con matices de cierta ingenuidad. Como ya dijimos, la identificación del hombre con el gallo se reitera en muchas canciones de índole y género diverso. El gallo es el hombre, es el macho señorial y orgulloso, dueño de las mujeres –que en esa guisa bien pudieran ser identificadas con la imagen estúpida de las gallinas–.

Úrsula, yo soy tu gallo  
y tu gavián pollero,  
me he de comer esa polla  
aunque me rajen el cuero.

(Chilena de Héctor Cortés, citada en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 501).

Por otro lado, dentro de las letras de lírica amorosa se repite la evocación a los fenómenos de la naturaleza, considerados románticos o atribuidos al mundo de lo femenino –luna, rosa, etcétera–.

Esta vez, desde el mensaje amoroso, ingenuo y popular, como una de las características, ya señaladas de la música regional.

Los cuernitos de la luna  
coquetean con el sol,  
y los labios de mi chata  
tenían un raro sabor:  
aromas de mar y brisa  
con rayos de luna y sol.

(Chilena de Agustín Ramírez, citada en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 506).

Surianita, capullo de rosa  
que naciste a la orilla del mar,  
en tu cara trigueña y sedosa  
mis caricias quisiera dejar.

(Chilena *Surianita*, citada en Kuri-Aldana y Mendoza, 1992: 511).

Como puede verse en estas páginas, la imagen de la mujer en las canciones regionales va desde la comparación con el diablo hasta la adoración, como veremos en el próximo texto, pasando por ser objetos con profunda carga erótica y sexual de forma explícita.

Eres mi prenda querida,  
mi prenda querida eres;  
la adoración de los hombres  
la causa son las mujeres.

Eres mi prenda querida  
y yo tu pájaro cu;  
arrima acá tu boquita  
y hagamos cucurrucú.

(Canción *El pájaro cu*, Tlacotalpan, citada por Pérez Montfort, 1992: 63).

En algunos lugares son acusadas de brujas, otra característica extendida en la literatura oral tradicional, que asocia irremediabilmente la mujer a la maldad y, por extensión, su peligrosidad social (Fernández Poncela, 1994, 1995).

De boca en boca una leyenda  
sobre Linares se formó.

Que tiene brujas que aconsejan  
y que dan filtros que sirven para el amor.

En la Petaca clavan monos  
o dan hiervas a tomar  
porque se piensa que los novios  
con un embrujo ya no se van.

(Canción de Filiberto Medina, Linares, Nuevo León, citado por Gómez Flores, 1989: 127)

Y los celos de los hombre reaparecen, como si fuera lo más común, que las mujeres tuvieran amantes. En todo caso el hombre mexicano que retratan todo tipo de canciones aparece como un hombre esencialmente celoso, como hemos visto y seguiremos viendo en este artículo. Una obsesión o un sino, inseguridad oculta bajo la prepotencia y odio *a posteriori* y desmedido.

Celoso y muy celoso,  
celoso siempre lo he sido.  
Desde que yo me casé  
ese defeito he tenido...

De que la mujer empieza  
a hacer bolitas la masa,  
es porque tiene a su amante  
detrasito de su casa.

No quiero que al agua vayas,  
ni a la puerta te asomes,  
no sea que alguna viejita  
te venga a traer razones.

(Canción de Linares, Nuevo León, citada por Gómez Flores, 1989: 309).

De ahí y para evitar el estado de celos, como prevención está el enclaustrar a la mujer dentro de las cuatro paredes del hogar-cárcel, para evitar tentaciones, malos pasos y desconfianzas (Fernández Poncela, 1995, 1995).

Queda claro, por otro lado, que a la mujer no se le tiene que hacer nunca caso, porque siempre intenta hacer sufrir al hombre, y al fin y al cabo mujeres hay muchas, como para que elijan los hombres. Las mujeres son comparadas usualmente con las

flores, en plural y con una imagen de disponibilidad a quien la desee cortar. Metáfora entre bella y terriblemente misógina.

Si porque dices que te vas  
piensas con ello hacerme padecer,  
es una cruel fatalidad  
hacerle caso a una mujer...

Yo me encuentro entre las flores  
y un jardín universal,  
donde escoger otra mejor que tú  
y mira qué bien te ves.

(Canción de Linares, Nuevo León, citada por Gómez Flores, 1989: 319).

A veces se encuentran canciones con toques sexuales, que provocan desde rubor hasta ironía, pero simpáticas para los oídos de las gentes populares que las escuchan con cierto asombro y entre bromas y risas, siempre cómplices. No dejan de tener una carga misógina muy fuerte y una imagen peyorativa de las mujeres siempre, más allá de las gracias o de las sonrisas que incitan y suscitan.

El que quiera ser mi amigo  
tres cosas debe tener:  
buena silla, buen dinero,  
buenas viejas pa'coger.

Bueno, si no te gustó,  
tendrás que ser mi entenado:  
la madre que te parió  
se viste de colorado.  
Y te lo digo yo  
porque soy muy malhablado:  
que el padre que te engendró  
aquí lo traigo colgado...

Qué bonita guacamaya,  
si hasta parece una lora:  
cuando se la meto grita,  
cuando se la saco llora.  
Yo pretendí a una mujer

que era muy simpaticona;  
ya llegué ahí pa' resolver,  
me dice la muy cabrona;  
usted la ha de tener  
larga, gruesa y cabezona.

Yo enamoré a una mujer  
que se llamaba Consuelo;  
tanto me llegó a querer  
que guardaba mucho anhelo  
y me daba de comer  
pura tortuga con pelo.

(Canción recogida en Tlaxotalan, citada por Pérez Montfort, 1992: 66-67).

Entre la ingenuidad y la cursilería, y la picardía y el albur, transcurre la canción regional que aborda de una u otra manera, las formas de relaciones amorosas -o sus intentos- entre hombres y mujeres.

## PALABRAS FINALES

AS IDEAS CENTRALES QUE CONVIENE RECORDAR EN LA CONCLUSIÓN DE este artículo giran en torno a los mensajes que se producen y reproducen en la narrativa cultural hegemónica vigente, tanto en las letras de canciones antiguas como en las de las tonadas regionales; unas y otras, y más allá de su cercano o remoto origen, cantadas, conocidas y popularizadas o recogidas en la memoria escrita de los cancioneros, comparten unas imágenes masculinas y femeninas y unos modelos de funcionamiento social, arquetípicas unas y estereotipados los otros.

Por un lado, la mujer ideal y perfecta, anhelada y adorada, pero inexistente de las décimas morales, los valeses y algunas canciones regionales. Por otro, la mujer malvada, o porque elige novio como en una copla, o por frívola e inconstante, cuando no se la caracteriza de imbécil como en los sones, o simplemente por infiel según el jarabe, por hacer sufrir de amor al hombre como reiteran una y otra vez las tonadas regionales. En las letras de los sones jarocho es posible escuchar mujeres comparadas con el diablo, los animales y las brujas.

El hombre es el poseedor de la mujer que a su vez es propiedad de éste, dicen las coplas. Un hombre borracho, pendenciero y muy macho con las mujeres. Un hombre como el gallo, símbolo de virilidad y hombría, mientras las mujeres son las gallinas, señalan los sones. Los hombres mueren de sufrimiento, llanto, dolor de pasión desbordada por el amor, indican valeses, polkas, mazurcas y chotis. Pero el hombre, como decíamos siempre es el dueño y el que ordena y manda, comunica el huapango.

La ambigüedad tradicional de la cultura popular y sus mensajes ambivalentes denotan por una parte el ideal de la mujer virgen y pura -dice un huapango- y de otra, la mujer como el demonio -canta el son jarocho-. Sin embargo, estas canciones están cruzadas, más allá de ciertos rasgos de ingenuidad e inocencia, por grandes dosis de albures y picardías. Las mujeres deben ser puras, los hombres tener mil amores, y el sexo explota entre broma, risa y alegría, y la mujer es depósito y objeto de erotismo y sexualidad desbordante. Una mujer siempre dispuesta a hacer sufrir al hombre, siempre proclive a la infidelidad, combina sus máscaras de gallina y lucifer. El hombre engaña y se deja engañar, con la única salvedad que lo que es bueno para él no lo es para ella, a él enaltece ir de flor en flor y cortarlas, mientras ella se contonea, peca y muere.

Se trata, como decíamos en un inicio de los mensajes sobre el ser hombre y ser mujer, el comportamiento amoroso, que se enían desde el modelo hegemónico cultural a través de las letras de la canción popular. Y si los orígenes de esta creación cultural pueden ser remotos, su vigencia es en muchas ocasiones muy actual. Es más, a pesar de la diversidad espacio temporal de estas canciones, poseen una intención a veces parecida o similar, en el sentido de la creación y recreación de estereotipos en cuanto a la conducta afectiva o la educación sentimental de hombres y mujeres, e incluso el ser mexicano, esto último evidentemente y por supuesto en clave masculina. Todo ello potenciado con su inserción en los modernos medios de comunicación en nuestros días.

En estos textos podemos ver ya los tópicos y temáticas predominantes fijadas en el corrido y la ranchera, por citar estilos muy extendidos y muy mexicanos. Hay una clara configuración de imágenes y papeles sexuales, tradicional quizás, pero que se reiteran en la actualidad, y al margen de situarse en el espacio simbólico, bien están interconectados e interactúan con la realidad cotidiana de las gentes que los escuchan y cantan.

Lo que queremos dejar claro es cómo la canción popular y los estilos antiguos y regionales abordados en estas páginas, colaboran en la construcción de unos gustos e imágenes típicas, de una conformación de relaciones intersubjetivas afectivas entre ambos sexos, las reiteran, se sumergen en ellas y las expanden a los cuatro vientos.

Y una segunda cuestión, el hecho de recalcar los mismos puntos y de repetir hasta la saciedad cómo son los hombres y las mujeres, su ser y deber ser, su conducta afectiva, ¿no podría significar que el modelo hegemónico cultural necesita remarcar dichos puntos?; ¿no será que los hombres no dominan tanto como dicen?; ¿no será que las mujeres no son tan sumisas como quisieran?; ¿no será que la población masculina no es tan buena como aparenta?; ¿no será que la femenina no es tan mala como se canta? Y, ¿por qué esa necesidad de machacar con un viejo discurso machista si todo es como debe ser y todo está como debe estar, según el orden social existente?

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA, ROGER. 1987. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo. México.
- CHAMORRO, ARTURO. 1983. *La música popular en Tlaxcala*. Premiá. Puebla.
- FERNÁNDEZ PONCELA, ANNA M. 1994. "Cuando las mujeres hablan o 'En boca cerrada no entran moscas'. Diferencias de género según el refranero popular". *Nueva Antropología*. N° 46. México.
- \_\_\_\_\_. 1995. "Las niñas buenas van al cielo y las malas... Una reinterpretación desde el género de la narrativa oral tradicional". *Nueva Sociedad*. N° 35. Caracas.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo. México.
- GÓMEZ FLORES, CARLOS. 1989. "El ingenio musical de la región citrícola de Nuevo León. Linares y su cultura popular". En *Música en la frontera norte. Memorias del Coloquio de Historia de la Música de la Frontera Norte*. Comité Mexicano de Ciencias Históricas-Programa cultural de las fronteras-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- GIDDENS, ANTHONY. 1993. *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Editorial. Madrid.
- KURI-ALDANA, MARIO; MENDOZA MARTÍNEZ, VICENTE. 1992. *Cancionero popular mexicano*. Dirección General de Culturas Populares/Conaculta. México.
- MENDOZA, VICENTE T.; DE MENDOZA, VIRGINIA R.R. 1986. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. Unam. México.
- MONSIVÁIS, CARLOS. 1994. *Amor perdido*. Era. México.
- MORENO RIVAS, YOLANDA. 1989. *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Editorial Mexicana/Conaculta. México.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO. 1992. *Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los Sonos*. Fondo de Cultura Económica. México.
- ULLOA SANMIGUEL, ALEJANDRO. 1993. "Modernidad y música popular en América Latina". *Iztapalapa*. N° 24, UAM-Iztapalapa. México.